APRESENTAM

# 25 XXV Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga

Juiz de Fora / Minas Gerais / Brasil

## X ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

### THEORIA E PRAXIS: UMA ANTIGA DICOTOMIA REVISITADA

18 a 20 julho | 2014

REALIZAÇÃO

PATROCÍNIO

APOIO

32 3218-0336 / producao.promusica@ufjf.edu.br / www.promusicaufjf.com.br/xiemh

# THEORIA E PRÁXIS NA MÚSICA: UMA ANTIGA DICOTOMIA REVISITADA

Anais do X Encontro de Musicologia Histórica
Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2014
Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM

# THEORIA E PRÁXIS NA MÚSICA: UMA ANTIGA DICOTOMIA REVISITADA

## Anais do X Encontro de Musicologia Histórica

Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2014
Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM


Marcos Holler
Luís Otávio de Sousa Santos
Rodolfo Valverde
Coordenação


Juiz de Fora
2016

Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada
**Editoração eletrônica**
Nathália Duque

Encontro de Musicologia Histórica ( 10. : 2014 : Juiz de Fora, MG)
Anais [do] X Encontro de Musicologia Histórica [recurso eletrônico] : theoria e práxis na música : uma antiga dicotomia revisitada / Marcos Holler , Luis Otávio de Sousa Santos, Rodolfo Valverde (Coord.). – Juiz de Fora : Ed. UFJF : Pró-Música , 2016.

Modo de acesso: <http://www.promusicaufjf.com.br/xiemh>
ISBN 978-85-93010-00-2

1. Música - Brasil . I. Encontro de Musicologia Histórica. II. Holler, Marcos . III. Santos, Luis Otávio de Sousa. IV. Valverde, Rodolfo.

CDU 78(81)

[2016]
Universidade Federal de Juiz de Fora
Pró-reitoria de Cultura
Centro Cultural Pró-Música | UFJF
Av. Rio Branco, 2.329, CEP 36010-011
Centro, Juiz de Fora, Minas Gerais
Tel: (32) 3218-0336
www.promusicaufjf.com.br/

# Sumário

# A Música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República[1]

**Mónica Vermes (UFES / IA-Unesp | mvermes@gmail.com)**

**Resumo:**
A vida musical do Rio de Janeiro refletiu os efeitos das importantes transformações do final do século XIX. Após a proclamação da República, a percepção compartilhada de otimismo ante o início de uma nova etapa ensejou iniciativas de reforma no meio musical-teatral. Este trabalho se concentra na atividade musical do Rio de Janeiro em 1890: o que se fazia nos teatros, nos clubes e nas associações, destacando os concertos sinfônicos e recitais e seus programas. A apresentação desse panorama nos permitirá refletir sobre o tipo de repertório apresentado, a formação e exercício profissional dos músicos, e as iniciativas reformistas tanto no âmbito teatral quanto musical, evidenciando a peculiaridade da cena musical carioca.
**Palavras-chave:** música, Rio de Janeiro, teatros, República.

**Summary:**
Music life in Rio de Janeiro at the end of the 19th-Century reflected the important transformations that took place at that time. After the proclamation of the Republic (1889), a shared optimistic perception in face of the beginning of a new era gave rise to reformation projects in the musical-theatrical milieu. This paper focuses in the musical activity in Rio de Janeiro in 1890: what was being played in theaters, clubs and associations, highlighting symphonic concerts and recitals and their programs. The presentation of such a panorama allows us to think about the kind of repertory that was performed, the education and professional performance of musicians, and the reform initiatives both in the theatrical and in the musical milieu, evincing the peculiarities of the carioca musical scene.
**Key Words:** music, Rio de Janeiro, theaters, Republic.

## Introdução

O mapeamento dos circuitos musicais da cidade do Rio de Janeiro entre 1890-1920, centrado principalmente nos teatros, tem nos permitido elucidar os repertórios, a recepção e as práticas culturais desses espaços empregando como fontes a historiografia tradicional da música brasileira,[2] a publicação da

---

1 Este artigo apresenta resultados parciais do projeto *Música nos Teatros Cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*, pesquisa desenvolvida no programa de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e que conta com financiamento do CNPq (Edital Universal 2012).

2 Compreendem essa historiografia tradicional da música brasileira os seguintes livros: *A música no Brasil* (1908) de Guilherme Pereira de Melo; *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro; *Histó-*

atividade teatral-musical em colunas diárias em jornais não especializados, a recepção dessas atividades registrada nesses mesmos jornais,[3] documentos oficiais (posturas, leis, processos), textos de cronistas e memorialistas[4] e revistas ilustradas.[5]

A escolha desse período, 1890 a 1920, apesar da inevitável arbitrariedade, não é casual. Começa com duas importantes mudanças, também da perspectiva simbólica, a abolição da escravatura e a proclamação da República, momento de um surto de otimismo e de percepção de progresso. O período do recorte termina com o fim da Primeira Guerra Mundial (e do longo século XIX) e com uma transição geracional no âmbito da música brasileira de concerto, que tem como marcos a morte do compositor Alberto Nepomuceno (1920) e a consolidação da carreira de Heitor Villa-Lobos entre o final da década de 1910 e já solidamente na década de 1920 e a emergência do Modernismo.

A cidade do Rio de Janeiro entre o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX foi alvo de vários projetos reformistas, tanto em aspectos físicos da cidade quanto no âmbito dos costumes. O processo teve início ainda no começo do século XIX, com a vinda da família real portuguesa em 1808, e um marco foi a criação do Município Neutro, separado do resto da província, em 1834, numa trajetória de construção física e simbólica da capital imperial. Motta observa ali o esforço para

> anular a visão provinciana, garantindo a imposição de hábitos e costumes, de padrões de comportamento, de linguagem, de gosto e de moda, a partir de uma clara intenção unificadora e homogeneizadora. Aos modos de agir, pensar e sentir da "província", a capital teria que contrapor padrões e normas que deveriam ser internalizados por todos aqueles desejosos de se tornar "homens da Corte". (MOTTA, 1999, p. 13)

Essa oposição entre uma visão de cidade provinciana vs. cidade capital se estendeu até o século XX, com esforços em fazer desaparecer o Rio colonial dando lugar à cidade moderna (ou a uma ideia de cidade moderna).

Com sua população de 522.561 habitantes segundo o censo de 1890, o Rio de Janeiro não era uma cidade grande em comparação com as metrópoles europeias, mas certamente o era para os padrões americanos. Não temos dados de censos oficiais sobre a quantidade de estrangeiros por origem nacional presentes na cidade, mas sabemos pelas estatísticas que mais de um quarto da população carioca entre 1890 e 1900 era de estrangeiros. Entre os cidadãos estrangeiros que aportaram no Brasil entre 1884 e 1903 encontram-se contingentes importantes de alemães, austríacos, espanhóis, italianos, portugueses, russos e grupos menores de franceses, argentinos, belgas, holandeses, suecos, suíços, uruguaios, poloneses e norte-americanos. Em 1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços.

---

*ria da música brasileira* (1926 e 1942) e *Compêndio de História da música brasileira* (1948) de Renato Almeida; *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942) de Mario de Andrade; *História da música – volume 1 (Música Brasileira)* (1940) de Ulisses Paranhos; *História da música brasileira* (1948) de F. Acquarone; *A Música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França; *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976) de Bruno Kiefer e *História da música no Brasil* (1980, última edição de 2009) de Vasco Mariz.

3 Neste artigo emprego principalmente o material publicado no jornal *O Paiz*.

4 Até o momento nos concentramos na produção de Machado de Assis, Luiz Edmundo e João do Rio.

5 *Fon-Fon!* e *Careta*.

Essa multiplicidade da população em termos de origem e etnia se traduz também numa multiplicidade de práticas musicais e de lugares destinados a essas práticas.

## Os espaços da atividade musical no Rio de Janeiro

Fazia-se música doméstica, em saraus familiares ou destinados a um grupo mais amplo. Alguns salões tinham estatuto de eventos sociais (e culturais) importantes, concentrando autoridades de vários âmbitos, familiares e amigos e frequentemente artistas protegidos pelo anfitrião.

Fazia-se música nas ruas, havendo, inclusive, algumas personagens que integravam a paisagem visual e acústica da cidade, como documenta o cronista/memorialista Luiz Edmundo. Ele destaca, por exemplo, os vários vendedores ambulantes entoando seus pregões, o homem dos sete instrumentos, o homem do fonógrafo, o realejo, o vendedor de modinhas e os seresteiros (COSTA, 1957).

Fazia-se música em bares e restaurantes que tivessem autorização para tal, uma vez que o *Código de posturas da cidade do Rio de Janeiro* de 1889 registra na Seção IV, Artigo 8º:

> São proibidos, nas casas de bebidas, tavernas e outros lugares públicos, ajuntamentos de pessoas que se entreguem a tocatas, danças e cantares. Penas: multas de 30$000 ao dono da casa e 6$000 a cada pessoa que ali se achar, resolvendo-se a multa em quatro dias de prisão, no caso de impossibilidade de pagamento.
>
> Parágrafo Único: Excetuam-se as casas de bebidas e cafés cantantes que tiverem licença especial da Câmara para canto e música.

Fazia-se música nos clubes e associações, que, só no ano de 1890, somavam mais de sessenta.[6] Nessas associações e clubes realizavam-se vários tipos de eventos: bailes, festas e banquetes; espetáculos teatrais produzidos por amadores; competições de bilhar; demonstrações de ginástica; e recitais, ou saraus-concertos, incluindo tanto a participação de amadores quanto a de profissionais de destaque do meio musical carioca e artistas estrangeiros de passagem pela cidade. Os programas desses recitais eram tipicamente compostos por uma miscelânea de obras de curta duração, árias de ópera ou arranjos instrumentais de partes de óperas, miniaturas instrumentais, peças de salão e composições recentes de compositores eruditos brasileiros.

Um caso interessante é, por exemplo, a passagem do violinista Enrico La Rosa pela cidade. Ele chegou ao Rio de Janeiro em agosto de 1890 e sua primeira apresentação foi saudada com grande entusiasmo pelo crítico Oscar Guanabarino:

---

6 Arcádia Dramática Esther de Carvalho, C.D.F. Andaraí Grande, Cassino de S. Domingos, Centro Familiar Recreativo de Todos os Santos, Centro Republicano, Club 23 de Julho, Club Beethoven, Club Campesino, Club da Gávea, Club de S. Cristóvão, Club do Engenho Velho, Club dos Democráticos, Club dos Diários, Club dos Fenianos, Club dos Huguenotes, Club dos Políticos, Club dos Progressistas da Cidade Nova, Club Dramático Familiar da Gávea, Club Dramático Oito de Outubro, Club Familiar 1º de abril, Club Familiar das Fenianas, Club Familiar de Sant'Anna, Club Familiar dos Democráticos, Club Guanabarense, Club Mozart Niteroiense, Club Musical Recreio do Engenho Velho, Club Musical Treze de Junho, Club Ordem e Progresso, Club Recreio do Comércio, Club União Prazer da Estrela, Club Villa Izabel, Congresso Brasileiro, Congresso do Catete, Congresso dos Idealistas, Congresso dos Idealistas do Engenho Novo, Congresso Familiar de Sant'Anna, Congresso Familiar Filhos de Diana, Congresso Filhos da Lua, Congresso Ginástico Português, Congresso São Domingos, Congresso Terpsicoreano, Grupo Dramático Cosmopolita, Meyer Club, Primeira S. de Dança Familiar, Sociedade Coral Fluminense, Sociedade Dramática Dez de Agosto, Sociedade Dramática Estrela de São Cristóvão, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Sociedade Familiar Musical Conde d'Eu, Sociedade Recreativa São José, Societé Française de Gymnastique.

> Não tivemos a felicidade de ouvir Sivori, o único violinista que teve a honra de vibrar o violino de Paganini, [...] mas ouvimos Sarasate, Wolff, White e muitos outros, que ainda residem nesta capital, e nunca o nosso entusiasmo subiu tanto como anteontem ao ouvir La Rosa, violinista, que, custe o que custar, deve ficar no Rio de Janeiro.
> Os representantes da imprensa fluminense tomaram a si a tarefa de pedir ao público fluminense o seu valioso apoio para o eminente artista que aqui se acha.
> Desempenhamo-nos hoje dessa tarefa e vamos mais além – pedimos ao governo provisório um lugar de professor de violino para La Rosa deixar aqui, perpetuada em seus discípulos, a bela tradição de que é portador e as suas qualidades de virtuose, que na realidade são incomparáveis. Qualquer sacrifício que se faça nesse sentido será de grandes vantagens e alcance para o futuro.
> O público também pode concorrer para isso, não só acudindo aos concertos deste grande artista, mas também aproveitando-o como professor, hoje que o violino vai sendo cultivado em larga escala nas primeiras camadas da nossa sociedade.
> Iremos ainda além: em nome da arte musical pedimos a Arthur Napoleão que o acompanhe na sua primeira festa pública e que nos lembre os belos concertos da extinta sociedade de concertos clássicos." (*O Paiz*, 26 ago. 1890)

Acompanhando as notícias publicadas no jornal, é possível delinear a trajetória de La Rosa nos meses seguintes:

- 28 ago. 1890 – reunião de artistas e jornalistas na casa de Isidoro Bevilacqua para redigir uma circular dirigida ao público fluminense recomendando o concerto do violinista, a ser realizado no Club Beethoven.
- 03 set. 1890 – concerto no salão do Club Beethoven.
- 09 set. 1890 – apresentação de algumas peças nos intervalos do espetáculo do teatro Sant'Anna (as comédias *Uma criada impagável* e *O senhor está no club*, complementado com cançonetas).
- 11 set. 1890 – concerto de despedida no teatro Polytheama.
- 13 set. 1890 – nota de Guanabarino, queixando-se da falta de público nos concertos:

> Ainda anteontem nova tentativa foi feita no intuito de atrair concorrência ao Polytheama; mas o teatro estava vazio, enquanto em derredor de cada roleta os jogadores se agrupavam em escandalosa infração da lei e da moralidade.
> Mas ainda assim, os poucos espectadores não puderam ouvir o violinista na primeira parte do programa; porque um enfadonho realejo, postado no jardim, onde a entrada era gratuita, moía a sua famosa música enquanto La Rosa vibrava o seu violino.
> Reclamações violentas apareceram, mas o espetáculo não estava policiado, a festa pública não era presidida por uma autoridade policial, quando em outros teatros, onde não há arte, mas pândegas, os camarotes da polícia regurgitam de autoridades.

- 18 set. 1890 – parte para São Paulo e retorna ao Rio em outubro.
- 08 out. 1890 – concerto no salão Bevilacqua.
- 26 out. 1890 – sarau-concerto no Club do Engenho Velho, com a programação dividida entre profissionais e amadores.

La Rosa acaba sendo contratado pelo Instituto Nacional de Música e, a partir do ano seguinte, se apresenta em associações como o Grêmio Fluminense e o Club Guanabarense.[7] Observando a trajetória do violinista no Rio de Janeiro, identificamos vários tipos de apresentações em espaços diversos:

- apresentações exclusivas em espaços mais especializados (salão Bevilacqua e o clube Beethoven);
- apresentações exclusivas em teatros;
- apresentações em teatros complementando a programação;
- apresentações com amadores em clubes.

Este exemplo nos permite identificar algumas das características do meio musical erudito carioca da época: a falta de músicos especializados; o desinteresse / despreparo do público para frequentar esse tipo de evento e a presença do realejo, que aqui aparece como interferência ao espetáculo, mas que foi um dos meios mais comuns de circulação dos repertórios.

Fazia-se música doméstica, música nas ruas, música em bares e restaurantes, música em clubes e associações. E fazia-se música também nos teatros.

### Os teatros do Rio de Janeiro

Os teatros em atividade no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 eram:[8] Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro Lírico, Teatro Fênix Dramática, Teatro Sant'Anna, Teatro Polytheama Fluminense, Teatro Lucinda, Teatro Recreio Dramático, Teatro Eden Lavradio, Cassino Nacional, Teatro Maison Moderne, Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool, Teatro Apollo, Parque Fluminense, Cinematógrapho Pathé e Theatro Municipal.

Aqui vou tratar unicamente dos teatros que estavam em atividade em 1890:

- Teatro São Pedro de Alcântara (fundado em 1813, como Real Teatro de S. João; hoje Teatro São Caetano, na praça Tiradentes) – uma tribuna nobre, 30 camarotes de primeira classe, 27 camarotes de segunda classe, 2.888 [sic] cadeiras de primeira classe, 244 cadeiras de segunda classe, 28 na galeria nobre, 40 lugares na galeria geral. Aproximadamente 900 lugares.[9]
- Teatro Lírico Fluminense (fundado em 1857 como Circo Olympico da "Guarda Velha", depois Theatro Pedro II e Teatro Imperial D. Pedro II; demolido em 1934). 2.500 lugares.
- Teatro Fênix Dramática (fundado em 1863 como Teatro Eldorado; demolido em 1958) – 12 camarotes, 40 galerias nobres, 308 cadeiras e 500 gerais. Aproximadamente 900 lugares.
- Teatro Sant'Anna (fundado em 1872 como Teatro Casino Franco-Brasilién; hoje Teatro Carlos Gomes, na praça Tiradentes). 1.500 lugares.
- Teatro Polytheama Fluminense (fundado em 1876 como Teatro Circo). 2.500 lugares.

---

7 O *Diário Oficial da União* de 30/04/1892 menciona o retorno de La Rosa ao Instituto Nacional de Música depois de uma licença.

8 A partir de um levantamento inicial que tomou como referência os teatros listados no Anexo "Teatros do Brasil" na *Enciclopédia da música brasileira* (MARCONDES, 1998, p. 863), complementado a partir das informações tomadas dos trabalhos de Andrea Marzano, particularmente o artigo "A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX" (2010), e do site "Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro" http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&, chegamos a esta versão final após consulta a *Teatros do Rio* de José Dias (2012, lançado em 2013).

9 A capacidade dos teatros foi tomada dos verbetes individuais sobre cada teatro encontrados em DIAS (2012) e da enumeração e descrição dos teatros cariocas publicada como complemento ao artigo de Arthur Azevedo, "O teatro no Rio de Janeiro em 1905", no *Almanaque do Teatro* (AZEVEDO, 1906).

– Teatro Recreio Dramático (fundado em 1877 como Teatro Variétés; demolido em 1968) – 16 camarotes, 310 cadeiras e galerias, lugares de entrada geral para mais de 500 pessoas. Aproximadamente 900 lugares.
– Teatro Lucinda (fundado em 1880; desativado em 1909). 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 lugares nas galerias nobres, 200 lugares nas galerias gerais. Aproximadamente 600 lugares.
– Teatro Variedades Dramáticas (fundado em 1881 como Teatro Príncipe Imperial; destruído por um incêndio em 1931, foi reconstruído e passou a funcionar exclusivamente como cinema) – 2 frisas, 21 camarotes, 524 cadeiras, 67 varandas, 250 galerias, 500 entradas gerais. Aproximadamente 1.400 lugares.
– Teatro Apollo (fundado em 1890; desativado em 1916, passou a funcionar como escola) – 18 camarotes de primeira ordem, 10 de segunda, 360 cadeiras de primeira, 200 lugares de segunda, 75 galerias nobres, 300 lugares de arquibancadas. Aproximadamente 1.000 lugares.

Muitos desses teatros mudaram de nome várias vezes. Alguns deles passaram por reformas ou reconstruções ao longo de sua história, alterando, inclusive, sua capacidade. Deixamos aqui registradas as informações relativas a um corte em 1890.

Frequentemente havia espetáculos em todos os teatros, muitos deles com lotação completa. No ano de 1890 só não houve espetáculos na Quinta e Sexta-feira Santas, no dia de Finados e nos dias do Carnaval, em que a maioria dos teatros substituía sua programação por bailes. Exceção é o teatro Variedades que lançou nesse ano o conceito de "espetáculos carnavalescos", como alternativa aos bailes. Chama a atenção não só a frequência dos espetáculos, mas também a dimensão dos teatros.

O público não era só numeroso, era também heterogêneo – refletindo em alguma medida a heterogeneidade na composição da sociedade carioca da época. De acordo com os estudos de Andrea Marzano, que usa como fonte a forma como os espetáculos e sua frequência eram apresentados nos romances da segunda metade do século XIX, o retrato que se fazia de algumas dessas casas era exageradamente sofisticado, e conclui:

> Não podemos ignorar que os romancistas da segunda metade do século XIX estiveram engajados no debate e nos projetos de civilização do Império, que se refletiram na defesa de um teatro elegante e europeizado. O mais provável é que tal engajamento tenha influenciado suas descrições dos espetáculos e plateias, contribuindo para a construção de uma memória glamourosa a respeito sobretudo dos teatros Lírico e São Pedro. (MARZANO, 2010, p. 112)

E prossegue evidenciando as possibilidades de acesso, mesmo aos teatros considerados mais exclusivos da elite, por um público que não tinha condições de pagar seus próprios ingressos, como era o caso dos cativos, ou de quem tinha uma renda limitada. Além disso, sugere que "os frequentadores dos teatros considerados mais elegantes, como o São Pedro, também lotassem as plateias dos circos e similares, cujos espectadores tinham origens sociais muito diversificadas" (MARZANO, 2010, pp. 113, 118-21, 115).

## O repertório dos teatros cariocas

Que tipo de eventos ocorriam nesses teatros? A maioria dos espetáculos era dedicada a peças de teatro musical ligeiro, revistas, mágicas, zarzuelas, vaudevilles e operetas. No ano de 1890 houve 157 peças em cartaz, destas 4 foram mágicas, 6 foram revistas, 3 zarzuelas, 11 vaudevilles e 17 operetas e similares (óperas buffas, óperas cômicas, por exemplo, gêneros que aparecem de forma intercambiável na imprensa da época). Havia também dramas (65), comédias (37) e entreatos (2), além de 10 peças sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentava muito mais dramas que operetas, mas o tempo em cartaz de um gênero e outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das 30 apresentações, quando uma opereta poderia atingir as 200. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita. Era comum a presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.

O público carioca gostava de música. Constatação disso é o comentário de Machado de Assis em crônica de 11 de agosto de 1878 (publicada em *O Cruzeiro)*:

> Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música. Haverá, e não raros, os que jamais possam suportar uma cena do *Cid* ou um diálogo do *Hamlet*, que os achem supinamente amoladores, tanto como os antigos dramalhões do Teatro de São Pedro; mas nenhum há que não se babe ao ouvir um dueto. E isto vem desde a infância; nas escolas aprende-se a ler a carta de nomes cantando; e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio.

E a constatação de Machado ecoa ainda na queixa de um crítico teatral publicada em 16 de março de 1895 (na coluna Teatros e Música do *Jornal do Commercio*):

> Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desse nome.
>
> Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam drama ou mesmo comédias em que não há fados, tangos e outros excitantes [...]

Atribui-se essa conversão massiva ao teatro musical às atividades do teatro Alcazar Lyrique, fundado no Rio de Janeiro em 1859 e responsável pela apresentação ao público carioca das operetas de Offenbach. Depois do enorme sucesso de *Orphée aux enfers* em 1865 (ficou mais de um ano em cartaz), os profissionais brasileiros de teatro passaram a produzir traduções, adaptações e obras novas ao estilo das operetas francesas. (FARIA, 2012, p. 219).

Mesmo obras dramáticas sérias recebiam muitas vezes números musicais ou serviam de ponto de partida para a criação de comédias. Tal é o caso da peça *O crime do padre Amaro*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. A peça estreou em 25 de abril de 1890, depois de sucessivas proibições pela censura imperial, e com números de música encomendados a Chiquinha Gonzaga, compositora

associada ao teatro musical ligeiro e ao choro. As peças musicais de Gonzaga logo (17 de maio de 1890) foram disponibilizadas em forma de partitura ao público, editadas pela casa Buschmann & Guimarães. Já em 02 de julho anunciava-se a apresentação do vaudeville *Os apuros do padre Amaro* e em 17 de outubro apareceu nos teatros um "a propósito", quadro cômico, inspirado pela peça intitulado *A prisão do padre Amaro*. Além das peças musicais integrantes das obras teatrais, era frequente que se colocassem à venda peças de compositores desvinculados da produção, mas inspiradas por uma obra teatral. Melodias especialmente bem-sucedidas no apreço do público acabavam nos realejos ou nas celebrações de carnaval de rua.

Exemplo disso é a notícia dos festejos de rua do Carnaval de 1890: "Dois clowns, limpamente vestidos, tipos caricatos muito razoáveis, que tocavam em flauta com acompanhamento de pandeiro a serenata do *Bocaccio*" (*O Paiz,* 17 fev. 1890), referindo-se à ópera cômica apresentada pela companhia Heller no teatro Sant'Anna ou "Também passou um carro com três mascarados representado os tipos apresentados por Peixoto, Mattos e Rosa Meryss no 3º d'*Os Cavaleiros Andantes* e um clarinetista, que tocava trechos dessa ópera burlesca." (*O Paiz,* 17 fev. 1890).

## Projetos reformistas nos teatros

Esse padrão de repertório, em que a presença preponderante era de peças de teatro musical ligeiro, era entendido por parte dos profissionais de teatro e de música e por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação. O momento de mudança política é percebido por muitos como propício para uma transformação, ensejando iniciativas reformistas, civilizatórias e modernizadoras.

Houve iniciativas relativas à estrutura dos teatros, tendo em vista questões de segurança. Neste item está incluída a substituição da iluminação a gás por iluminação elétrica e o estabelecimento de normas de construção e decoração para prevenir incêndios nos edifícios.

Outros projetos aparecem pouco tempo depois da proclamação da República, tendo como propósito "elevar" o meio teatral carioca. Uma dessas propostas foi a iniciativa de Dias Braga, empresário do teatro Recreio Dramático, que, em carta publicada nos jornais cariocas em abril de 1890, institui um prêmio de estímulo à produção de textos teatrais. O maior prêmio, de 1:000$ (um conto de réis, valor bastante significativo), era destinado "para a peça original de 3 atos para cima, que atingir o número de 30 apresentações consecutivas". A especificidade do destino do prêmio é esclarecida em nota: "Às revistas e mágicas, para merecer o prêmio, o número das representações, deverá ser de 100, atendendo a que, para o seu êxito, entram em contribuição elementos estranhos à literatura." (*O Paiz*, 17 abr. 1890) Essa diferenciação de gênero se justifica quando observamos que uma revista ou mágica de sucesso podia chegar a mais de cem apresentações. À guisa de exemplo, a zarzuela *La Gran Vía* completou 200 apresentações em 25 jun. 1890; a mágica *O gato preto* completou 135 apresentações em 30 set. do mesmo ano.

Pouco tempo depois a atriz Ismênia dos Santos lançou proposta semelhante, com a inclusão de prêmio para "o maestro que melhor partitura apresentar para qualquer peça que tenha que subir à cena". Apesar da semelhança e possível inspiração no projeto de Dias Braga, a proposta de Ismênia dos Santos também é digna de nota por estabelecer claramente o vínculo dessas iniciativas com a percepção de mudança no cenário político. Ela assim introduz sua proposta:

> Desejando contribuir com meus esforços de artista brasileira para o desenvolvimento e prosperidade das letras e das artes de nosso país e acompanhando de perto o movimento progressivo que mais e mais se acentua desde o dia 15 de novembro, data que parece determinar nova fase para o espírito brasileiro, fase de atividade e trabalho, orientada pela liberdade, comprometo-me a contribuir com os seguintes prêmios para emulação de escritores dramáticos e artistas. [...] (*O Paiz*, 19 abr 1890)

Já Furtado Coelho, também empresário teatral, havia apresentado em março de 1890 ao governo federal uma proposta mais ampla e detalhada, que incluía a criação do teatro dramático e lírico nacional, com a construção do respectivo edifício. A proposta foi entregue ao ministro dos Negócios e Interior acompanhada de cerca de 500 assinaturas. Entre os signatários estavam vários músicos, dentre os quais destacamos Inácio Porto Alegre, Manuel Faulhaber, Vincenzo Cernicchiaro, Emile Lamberg, João Cerrone, Luís Gravenstein, Leopoldo Miguez, Miguel Cardoso, Frederico Nascimento, Alfredo Bevilacqua, Isidoro Bevilacqua, Carlos de Mesquita e Francisca Gonzaga. Chegou a circular um boato, originalmente publicado n'*O Correio do povo* e reproduzido em *O Paiz*, de que o governo resolvera conceder uma subvenção anual a Furtado Coelho com o propósito e levar adiante o projeto (*O Paiz*, 24 mar. 1890), mas tal boato seria desmentido com a publicação de despacho do Ministério do Interior ao projeto de Furtado Coelho:

> Não pode ser aceita a proposta do suplicante, que acarreta ônus ao tesouro nacional, cujos recursos deverá [sic] ser poupados para aplicações mais urgentes. O saldo proveniente das loterias extraídas destinado à construção de um teatro lírico, eleva-se a pouco mais de 25:000$. (*O Paiz*, 1 jun. 1890)

## Concertos e recitais nos teatros

A realização de concertos sinfônicos se dava de forma bastante esporádica e precária, dependendo fortemente da iniciativa de indivíduos que tomassem para si a responsabilidade pela organização de tais eventos. Isso se reflete em comentários como o do crítico Oscar Guanabarino, publicado em 21 de julho de 1890: "Realizou-se, finalmente, a quinta matinê dos concertos populares transferida inúmeras vezes por força maior" ou a nota publicada em 1º de agosto no mesmo jornal "Não pode efetuar-se domingo próximo a 6ª matinê dos concertos populares por insuficiência de ensaios". A temporada dos Concertos Populares, sob regência de Carlos de Mesquita, havia sido anunciada com entusiasmo no início de março de 1890, mas as dificuldades para realização dos concertos devido à falta de recursos materiais e humanos fez com que a regularidade e qualidade dos concertos fosse comprometida. Recitais e concertos eram mais frequentes em salões (familiares ou institucionais), clubes ou associações, constituindo um circuito à parte, paralelo aos teatros.

Como explicação para a dificuldade de mobilização de músicos para a realização de um ciclo de concertos, é possível delinear uma trajetória de queixas relativas ao desempenho dos músicos de orquestra associada a sua atuação profissional no teatro musical mais ligeiro.

Roberto Kinsman Benjamin, fundador do Clube Beethoven, queixa-se em artigo publicado a 15 de outubro de 1886 na *Gazeta de Notícias*:

> [...] não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado; se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros – admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuitos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual, uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigar [...] (BENJAMIN apud PEREIRA, 2007, pp. 47-48)

Também o crítico Oscar Guanabarino apresenta seus comentários sobre as práticas dos músicos de orquestra, ao fazer sua avaliação das condições de apresentação das óperas italianas no Rio, em artigo de 26 de outubro de 1895:

> Não é nem podia ser numerosa a sua orquestra; não só por motivos de ordem econômica como pela necessidade de manter certo equilíbrio com as forças de cena; assim como não foi fácil arregimentar todos os elementos orquestrais para o desempenho de grandes óperas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos meses sem se reunirem para a execução sinfônica e que vivem desanimados pelos teatros tocando enfadonhas partituras de mágicas e revistas.

Vincenzo Cernicchiaro registra também sua queixa sobre o destino profissional de jovens virtuoses:

> Provando-o, que valha a história destes últimos tempos. Virtuoses eméritos de piano, de violino etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida. (CERNICCHIARO, 1926, p. 612)

As três passagens têm em seu eixo o entrelaçamento entre a organização profissional da área musical, sujeita a um mercado que demandava certos tipos de repertório mais do que outros, e um projeto artístico (ou projetos artísticos) que não consegue se consolidar, uma vez que não tem a possibilidade de satisfazer as necessidades materiais para sobrevivência dos músicos e que é incompatível técnica e esteticamente com a música "trivial", "enfadonha" e "inferior" (empregando os adjetivos usados pelos autores citados) que parece manter reféns os músicos profissionais. Esses dois mundos que parecem opostos não estão isolados, ao contrário, estão entrelaçados, sendo compartilhados por/compartilhando os mesmos músicos que, entre as necessidades de sobrevivência e as convicções artísticas, transitam entre um e outro.

Um caso interessante é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece com esse nome como um dos músicos que tocou trombone sob a regência do maestro Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996, p. 15) e que aparece nos registros relativos ao choro como Irineu Batina, tocando oficleide e que, segundo Gonçalves Pinto, quando participava da banda do Corpo de Bombeiros, tocava bombardino (PINTO, 2009, pp. 78-79). Observamos então um único músico com três identidades musicais diferentes.

## Tentativas de transformar a situação da música

Várias iniciativas marcam uma trajetória de tentativa de viabilização da formação de uma orquestra permanente, especificamente, e de uma consolidação de uma cena musical erudita em termos mais gerais. Leopoldo Miguez, compositor e personalidade central no âmbito da música de concerto no Rio de Janeiro após a proclamação da República, foi uma das principais figuras de várias dessas iniciativas. Em carta de 30 de novembro de 1883[10] a Carlos de Mesquita, que na ocasião residia em Paris, já havia manifestado seu desgosto com a cena musical do Rio de Janeiro:

> Se não fora umas tantas dificuldades que não pude vencer, achar-me-ia neste momento, com minha mulher, em Paris, - gozando os encantos desse paraíso terrestre; ouvindo e vendo tudo quanto é aí digno de ouvir-se e ver-se!
> Quanto é belo tudo isso! e quanto é... nulo o que por aqui se faz! Muita razão têm os nossos patrícios, como o amigo Sant'Anna Nery e outros, em preferirem viver na pátria das belas-artes e do progresso, a vegetar neste degredo, neste país de botocudos! [grifos do autor]

Entre as várias iniciativas a que Leopoldo Miguez esteve vinculado, encontram-se a criação do Instituto Nacional de Música em substituição do Conservatório Imperial, em janeiro de 1890, sob sua direção (decreto No. 143 de 12 de janeiro de 1890); a elaboração de um relatório analítico dos conservatórios de música europeus e sua comparação com o Instituto Nacional de Música, elaborado entre 1895 e 1896 e publicado em 1897, com o propósito de fazer reformas no funcionamento do Instituto Nacional de Música; a criação de cursos noturnos e estímulos a alunos homens para que estudassem instrumentos de orquestra menos procurados (viola, contrabaixo, oboé, fagote, clarinete, trompa, clarim, trombone e tuba).

## Os concertos de 1890 e suas críticas

Em 1890 foi realizado um ciclo de Concertos Populares. Estes concertos foram regidos por Carlos de Mesquita (interlocutor de Leopoldo Miguez na carta citada acima) e com o violinista Pereira da Costa na diretoria. Estava prevista a realização de oito concertos no Teatro São Pedro de Alcântara, um dos mais prestigiosos da cidade. O primeiro concerto contou com a presença do chefe do governo provisório e nessa ocasião foi executado o *Hino à República*, de Leopoldo Miguez, obra vencedora do concurso destinado originalmente a escolher um novo hino nacional.

Apresento a seguir uma tabela relativa a cada um dos concertos previstos, incluindo a data programada para o concerto, a data de sua efetiva realização, o local de sua realização, o programa do concerto e logo após cada tabela um excerto da crítica de Oscar Guanabarino publicada no jornal *O Paiz* relativa a esse concerto.

10 Essa carta encontra-se arquivada na Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Programa |
|---|---|---|---|
| 1º - 30 de março | Adiado para 13 de abril<br>Adiado para 20 de abril | Teatro São Pedro de Alcântara<br><br>[Devido à apresentação de um espetáculo circense às 16h30 no mesmo teatro, o concerto foi realizado às 13h] | *Hino da República*, de Leopoldo Miguez;<br>*Hino a Victor Hugo*, de Saint-Saëns;<br>*Danse Macabre*, de Saint-Saëns;<br>*En deuil*, de Carlos de Mesquita;<br>"Ária das joias" do *Fausto*, de Gounod;<br>*Duchesse,* gavotte, de Fr. Behr;<br>*Capricho Italiano*, de P. Tchaikovsky;<br>*Menuet de Manon*, de Massenet;<br>*Marche Troyenne*, de Berlioz; |

1º concerto: "Os frequentadores dos Concertos Populares ouviram ontem, e pela primeira vez o célebre poema sinfônico *Danse Macabre* com a instrumentação indicada, pois até então não a tínhamos ouvido com os efeitos da harpa e do xilofone." (*O Paiz*, 21 abr 1890)

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Programa |
|---|---|---|---|
| 2º - 6 de abril | Adiado para 27 de abril | Teatro São Pedro de Alcântara | 1ª Parte<br>*Quarta sinfonia* de Beethoven (primeira audição);<br>*Garolla*, para instrumentos de arco, Delgado de Carvalho;<br>*Le dernier sommeil de la vierge*, Massenet;<br>*Bailado de Henrique VIII*, Saint-Saëns;<br>*Marcha e cortejo da rainha de Sabá*, Gounod (1ª audição);<br>*Phaeton*, Saint-Saëns (1ª audição);<br>*Serenata*, Schubert;<br>*Danse des elphes*, para violoncelo, Sr. [Frederico] Nascimento (1ª audição);<br>*Caprice Italien*, Op. 45, P. Tchaikovsky (a pedido); |

2º concerto – "É bastante o anúncio da esplêndida 4ª sinfonia de Beethoven, fazendo parte do programa de hoje no teatro S. Pedro de Alcântara, para se garantir enorme concorrência, se por acaso o gosto do público fluminense não estiver de todo pervertido." (*O Paiz*, 27 abr 1890)

"Anunciada, como estava, a *Quarta Sinfonia* de Beethoven, em 1ª audição nos Concertos Populares, executada por uma orquestra de 60 professores, parecia que a esplêndida partitura do inexcedível mestre seria tratada com o respeito que as grandes obras de arte exigem.

Tal não se deu, porém, e os primeiros tempos foram tocados por pouco mais de 30 professores, em proporções desiguais e sem o estudo que a difícil peça requer." (*O Paiz*, 28 abr 1890)

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Programa |
|---|---|---|---|
| 3º - 20 de abril | Adiado para 11 de maio | São Pedro de Alcântara | *Arlesienne,* de Bizet;<br>*Procissão do papa dos malucos,* de Carlos de Mesquita;<br>*Fantasia húngara,* de Andersen;<br>*Phaeton,* de Saint-Saëns;<br>Bailado de *Henrique VIII,* Saint-Saëns;<br>*Capriccio italiano*, Tchaikovsky; |

3º concerto – "Está desfeita a impressão que nos deixou o último concerto em que a bela sinfonia de Beethoven foi torturada, massacrada e reduzida a postas informes, com a sanção da imprensa fluminense, que, depois de semelhante barbaridade elogiou a festa, vindo em seguida o seu organizador discutir conosco o programa; que encerrava heresias contra o grande mestre dos músicos.

A execução do concerto de ontem obscurece um pouco o desastre do dia 27, ainda mesmo levando em linha de conta as pequenas irregularidades que observamos em algumas peças.

Os fagotes são estridentes e de mau timbre; falham muitas vezes e cortam as frases melódicas para respirarem quando bem lhes parece.

A segunda flauta, sempre desafinada, esteve insuportável, tocando uníssono com a primeira na composição de Bizet.

Por distração do professor encarregado de uma das trompas, tivemos, nos bailados de *Henrique IV*, alguns segundos de verdadeira tortura.

E assim muitos outros motivos de reparo, que pelos ensaios podiam ser remediados.

Mas, repetimos, ainda assim, relativamente, o concerto de ontem foi um primor, em comparação com a segunda récita de assinatura." (*O Paiz*, 12 mai 1890)

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Evento |
|---|---|---|---|
| 4º - 27 de abril | Adiado para 8 de maio<br>Adiado para 11 de maio<br>Adiado para 25 de maio<br>Adiado para 1º de junho | Teatro Lírico<br><br>[onde se apresentava a Companhia Equestre Ducci, que cancelou a matinê] | "Samba" (*Suite bresilienne*) de A. Levy [cancelado por falta de ensaios – substituído pelo *Capricho Italiano* de Tchaikovsky];<br>Abertura do *Ruy Blas* de Mendelssohn;<br>*Serenata,* de Pierné;<br>*Les eryantes,* de Massenet;<br>*L'arlesienne,* de Bizet;<br>Ária do *Ballo in maschera,* de Verdi;<br>*Danse macabre*, de Saint-Saëns;<br>*Parade Musicale*, de Massenet. |

4º concerto – "O concerto de ontem mais se parecia com um ensaio de amadores do que um concerto de orquestra organizado com professores; mas a falta de ensaios justifica a orquestra quanto à péssima impressão deixada pela festa e dá toda a responsabilidade a quem tomou compromissos com o público e não cumpre o seu dever. [...] A sinfonia de *Ruy Blas*, de Mendelssohn, executada sem oboé e com uma única trompa, uma flauta, um clarinete e um fagote – lembrava as festas de igreja nas aldeias centrais do Brasil." (*O Paiz*, 02 jun 1890)

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Evento |
|---|---|---|---|
| 5º - 11 de maio | Adiado para 22 de junho<br>Adiado para 5 de julho<br>Adiado para 13 de julho<br>Adiado para 20 de julho | | "Samba" da *Suite bresilienne*, de Alexandre Levy;<br>"Ária do Thebas" da ópera *Esmeralda*, de Carlos de Mesquita;<br>*Minueto*, de Ronchini;<br><br>[repetição de obras apresentadas em concertos anteriores] |

| Data Programada | Data Efetiva | Local | Evento |
|---|---|---|---|
| 6º - 18 de maio | Adiado para 03 de agosto<br>Cancelado por falta de ensaios | | |
| 7º - 1º de junho | Não foi realizado | | |
| 8º - 8 de junho | Não foi realizado | | |

Os comentários de Oscar Guanabarino acima destacados dão uma ideia da precariedade de condições para a realização de ciclos de música de concerto. É preciso, no entanto, ter em mente que outras questões aparecem mobilizadas na crítica de Guanabarino. Crítico musical em exercício desde a década de 1880, monarquista, que tinha como modelo de excelência musical a obra de Carlos Gomes, ele manteve uma atitude de suspeita e crescente indisposição com os músicos ligados ao círculo republicano de Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno.

## Considerações finais

A crítica teatral da época valorizava a especialização, das companhias por gênero e dos atores por tipo. Os músicos engajados na consolidação de uma cena musical erudita no Rio de Janeiro procuravam isolar essas práticas e repertórios do convívio com a música considerada vulgar. Mas proceder a essa mesma operação de compartimentalização ao procurar entender a história da música no Rio de Janeiro tem levado a equívocos e ao não entendimento das dinâmicas próprias da vida musical carioca na virada do século.

O processo de criação e consolidação de orquestras estáveis e de temporadas de concertos regulares estendeu-se pelas décadas seguintes. Mas o entendimento das atividades de produção e recepção da música no Rio de Janeiro, mais que a narrativa dessa consolidação, deve necessariamente levar em conta a convivência e superposição desses vários circuitos. Isso nos possibilita evidenciar o papel das mulheres, responsáveis por muitos dos saraus-concertos realizados nos clubes e associações, que constituem um circuito paralelo àquele dos teatros e refletir sobre aquilo a que José Miguel Wisnik (2007), ao analisar o modernismo no Brasil, identifica como "caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras [entre o erudito e o popular]".

É esse "caráter fusional" que se mostra em construção na análise dos repertórios e práticas que empreendemos neste projeto. A circularidade dos repertórios, o trânsito dos instrumentistas e os regimes de disseminação da música e de trabalho dos músicos no momento do estabelecimento de uma proto-in-

dústria do entretenimento possibilitam justamente um deslocamento bastante fluente (apesar das diferenças simbólicas) entre o âmbito da música erudita e da música popular comercial e, ao mesmo tempo, dificuldade na constituição de um circuito de música erudita.

## Referências


ASSIS, Machado de. *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, Artur. O theatro do Rio de Janeiro em 1905. *Almanaque d'o theatro*. Rio de Janeiro: Typ. da Pap. Portella, 1906.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno:* catálogo geral. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

COSTA, Luiz Edmundo Pereira da. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.) *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. revisada e atualizada. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

MARZANO, Andrea. "A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX" In MARZANO, Andrea & MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MIGUEZ, Leopoldo. Carta a Carlos de Mesquita de 30 nov 1883. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

______. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Reedição facsimilar do original de 1936)

WISNIK, José Miguel. "Entre o Erudito e o Popular". *Revista de História*, São Paulo, n. 157, pp. 55-72, 2007.